

10 (anti-) teses sobre cultura popular

Burnett, Henry

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Burnett, H. (2010). 10 (anti-) teses sobre cultura popular. *ETD - Educação Temática Digital*, 12(1), 303-309. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-212341>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Free Digital Peer Publishing Licence zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den DiPP-Lizenzen finden Sie hier:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Terms of use:

This document is made available under a Free Digital Peer Publishing Licence. For more Information see:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

10 (anti-) teses sobre cultura popular

10 (anti-) thesis on popular culture

Henry Burnett

Assim pude observar que o alemão do Lager, descarnado, gritado, coalhado de obscenidades e de imprecações, tinha somente um vago parentesco com a linguagem precisa e austera de meus textos de química e com o alemão melodioso e refinado das poesias de Heine, que me recitava Clara, uma de minhas companheiras de estudo [...]. Não me dava conta, e só me dei conta disto muito mais tarde, de que o alemão do Lager era uma língua própria: para dizê-lo justamente em alemão, era *orts- und zeitgebunden*...[comprometido com o tempo e o lugar] [...] É óbvia a observação de que, quando se violenta o homem, também se violenta a linguagem. [...] Na Alemanha, as coisas andavam de outro modo; já há séculos a língua alemã mostrara uma aversão espontânea pelas palavras de origem não-germânicas [...], por isto, ao nazismo, que queria purificar tudo, restava muito pouco neste aspecto para purificar. A LTI diferia do alemão de Goethe sobretudo por certos deslocamentos semânticos e pelo abuso de alguns termos: por exemplo, o adjetivo *völkisch* (“nacional”, “popular”), que se tornara onipresente e carregado de arrogância nacionalista...¹

1

A análise semântica elaborada pelo escritor Primo Levi na passagem acima – num de seus livros onde a memória e a experiência de sua passagem pelo campo de concentração de Auschwitz foram reconstruídas e reconstituídas de modo bastante singular – mostra que não existe uma única forma de entender o que significa *povo*. Enquanto conceito, pode ser absorvido e difamado ao calor das intempéries históricas; é o que mostra sua descrição dos usos da língua alemã no interior do *Lager*. Isso significa que é impossível falar em *povo brasileiro* ou em *povo alemão*, sem que um conjunto de diferenças e mediações seja de antemão distinguido. Isso vale para diversas outras sociedades e suas experiências exclusivas, como o caso estadunidense, por exemplo. O advento do nacional-socialismo devassou a arte musical popular alemã, transformando-a em um arremedo que dava sustentação ao ideário político-conceitual na base teórica da política hitlerista. A cultura popular alemã, principalmente a musical, foi rebaixada – e não alçada – à condição de essência do que se convencionou determinar como o *verdadeiro* país e, com isso, condenada a desaparecer com a queda da social-democracia

¹ LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra. p. 85.

alemã. Uma apropriação desde sempre falsa, mas jamais desfeita. O termo alemão *Volkslied* (canção popular) foi vilipendiado, quiçá de modo perene. Isso impede, até hoje, que saibamos quem é o povo alemão através de sua música popular.

2

Em 1938, portanto às portas da Segunda Guerra Mundial, o musicólogo Mário de Andrade organizou um projeto chamado *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Como resultado, reuniu um conjunto de temas musicais que expressava toda uma região geográfica do Brasil; talvez mais que isso: para Mário, foi reunida uma espécie de cânone essencial, e base suficiente para que uma futura música nacional pudesse nascer vinculada a essa massa informe já transformada em matéria estética; ou, como ele preferia, em arte propriamente dita. Ele sabia o que era cultura popular com uma clareza indubitável. Podemos dizer que ele sabia o que era o Brasil.

[duas apropriações, dois países, dois nacionalismos, dois destinos, dois povos]

3

O Brasil é um dos únicos países capitalistas que sabe, em 2010, onde e como nasce a cultura popular. Isso vale de modo quase unânime em relação a toda a América Latina. Algo que deveria causar profunda estranheza, mas que aceitamos com alguma naturalidade – embora nem sempre saibamos onde acaba esse vínculo arcaico e começa nossa modernidade. Essa dificuldade — não só de lidar com tal permanência, mas de entender seu significado — é algo que nos ocupará ainda por muito tempo. Se ouvirmos o material musical coletado em 1938 e o cotejarmos com projetos semelhantes desenvolvidos nas últimas duas décadas no Brasil, algo muito desafiador se apresenta ao ouvinte: o fato de que essa música permaneça a mesma em sua forma geral, ou seja, rítmica, poética e vivencialmente. Só apostas, por ora, podem ser feitas acerca dessa força cega e duradoura: miséria, capitalismo de segunda, consciência popular, religiosidade, o sertão – todas essas possibilidades com algum fundo de verdade a lhes amparar, mas nenhuma respondendo com certeza ao jogo bem jogado entre a música popular e a música comercial popular.

4

Dizer que são pobrezaas que mantêm essas manifestações que infectam a geografia erma do país já é pouco, embora ainda diga algo sobre estratos sociais que sobrevivem dentro de limitações às quais o corpo se acostumou. Mas a pobreza não gera beleza. “Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias”. A imagem que esta cena forja não se refere a um grupo de pesquisadores universitários coletando músicas para um projeto de resgate da cultura popular financiado pela Petrobrás, mas “foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o ‘povo’ (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus”.² O que significa poder deslocar a constatação de Burke, sem emendas, do final do século XVIII para o início do século XXI, dentro do ambiente sociopolítico latino-americano?³

5

Se a preocupação com a cultura popular remonta a autores alemães, como Herder, ou ainda aos irmãos Grimm, isso diz muito acerca do nosso tema; trata-se de um motivo clássico. Para eles a poesia popular, atrelada à rítmica natural, tinha uma função. Quando Herder, em 1778, expõe sua concepção da canção popular, ele o faz de modo muito objetivo. “Seu principal argumento era que a poesia possuía outrora uma eficácia (*lebendigen Wirkung*), depois perdida. A poesia tivera essa ação viva entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos”.⁴ Precisamos posicionar bem termos e períodos, pois não se trata de uma transposição, mas de um empréstimo. Se os alemães buscavam um tipo de afirmação nacionalista – ainda bem distante do ideário nazista – através de suas canções populares, se viam naquela forma lítero-musical um tipo de interpretação de sua própria dinâmica história, isso tinha a ver com uma reação contra a arte elevada, que poderia ser um afastamento artificial de raízes

² BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010, p. 26.

³ Vale mencionar que Burke, na introdução a esta edição, destaca que pesquisadores da China, da Inglaterra e até da Ásia meridional organizavam congressos sobre o tema da cultura popular, para enfim arrematar: “Não sei de nenhum simpósio similar sobre a história da cultura popular da América Latina, mas há alguns estudos nessa área, especialmente estudos do Brasil”(BURKE, 2010, p. 15).

⁴ *Apud* Burke, op. cit., p. 27.

mais nítidas, de grandeza ou não. Entre os gregos também havia uma música permeada pela poesia inculta, cuja evolução pode ser interpretada por muitas vias. Na modernidade, mormente depois da implantação do regime econômico capitalista, pouco restou dessa camada popular nos países onde o regime foi ostensivamente implantado. Não é o caso do Brasil.

6

Algo de uma anti-história foi sendo sedimentado na América Latina – anti-história, porque a cultura popular deveria sucumbir, enquanto resíduo pré-capitalista, nos países onde o sistema foi implantado; mas, ao contrário, seu curso seguiu em paralelo, enquanto a indústria e os modos econômicos internacionais se impunham. No Brasil, um laço forte entre a poesia popular e a rítmica foi se estabelecendo de forma lenta e gradual desde a colônia. Sem que se pudesse detectar a tempo, a música popular foi-se desenvolvendo à revelia de algumas tentativas sempre frustradas de iniciação à música séria, sinfônica. Os compositores que aqui forjaram obras instrumentais antes do século XX foram isolados da história da música local. Os que compuseram música erudita dentro da nova e definitiva face econômica da nação já estavam imersos num espaço à margem, porque não havia história, laço, passado que os ancorasse. Com a música popular passou bem diferente. A palavra era usada como fonte de expressão desde sempre, o que dava ao século XX o passado breve de uns três séculos de história; ainda assim, um passado. O que ocorreu depois do alvorecer da história da música urbana foi como que uma fusão entre uma música nascida de uma anti-história, que escapou da linha seguida pela Europa, e os contornos próprios de uma produção urbana que em nada se relacionava com os acontecimentos em andamento mundo afora; enquanto a Alemanha, que abriu espaço às teses profícuas sobre o povo, sepultava sua música popular, o Brasil lhe dava ares cultos, rejuvenescendo seus princípios e ditando seu laço com uma esfera da poesia que em nenhum outro lugar chegou a se estabelecer de modo generalizado. Foi preciso, então, separar, já que era inconcebível e talvez ainda seja, o que pertencia a uma mesma coisa: cultura popular, música urbana, canção etc...

7

Tal separação pode ser compreendida em seus desdobramentos, mas com bastante dificuldade na sua origem. Hoje não duvidamos de que essa faixa da produção popular tenha duas características principais: ela é cultuada como um tipo de reserva cultural, mas é, ao mesmo tempo, um sinônimo daquilo de que é preciso tomar distância, pois não nos representa *mais*. Só então a diferença estabelecida ou aceita por Peter Burke ganha relevo: a cultura popular é toda produção que se opõe à produção das elites. Não se trata de uma polarização simples. Sendo um domínio de iletrados, incultos, essa designação pode ganhar inúmeras variantes, até mesmo fazendo desaparecer o que nela é da ordem do político. A cultura popular faz frente aos opressores; conscientemente ou não. Sendo assim, quando a música urbana se estabeleceu como desdobramento de esferas modernas da técnica, era de se esperar que a cultura popular sobrasse, relegada à condição museológica. E assim o foi. Ocorre que, diferentemente de outros efeitos diretos do capitalismo sobre o meio social, essa produção tosca estava na base de um conjunto de autores que viriam a formar o cânone da história da música popular. Tanto é que, nas primeiras décadas do século XX, não era nítida a separação entre música rural, música popular e música urbana. Essa separação ocorreu claramente após a mencionada segmentação entre as esferas idênticas. Baseada em uma separação de cunho político, era de se esperar que, à revelia do cunho opressivo que motivou a partição, ocorresse uma interpenetração que, passadas algumas décadas, seria impossível distinguir. Sabemos que artistas gestados dentro da televisão têm suas origens ancoradas em vivências interioranas e que, por conta própria, fizeram da experiência terrenal um lastro sobre o qual suas autoformações viriam a reverter a essencial posição de incultos, transformando-os no símbolo da cultura letrada, elitista, portanto.

8

Na tensão sempre recorrente entre a crítica e o culto, não se desenvolveu uma lógica de análise que desse cabo de tão grande imbróglio. Um resultado que, não raro, mas sempre teimosamente, escapa aos estudos estéticos: uma música urbana,

comercial, nascida da cultura popular, que atingiu ares de arte culta.⁵ Este caminho não dá nada de novo a um ouvinte acostumado aos cruzamentos e às hibridizações latinas, sem falar na ineficácia, para ele, de uma compreensão plena entre esses limites. Permeado pelo excesso de canções populares, o povo-público brasileiro mal distingue, na memória de sua audição, o que foi ouvido do que foi assimilado. Em todo caso, a fusão e as interligações entre, de um lado, o que há 100 anos era distinto e depois se fundiu e, de outro, a atual separação entre as esferas são ainda mais ambíguas. Caso tenha ocorrido a assimilação dos elementos de estratos inferiores na chamada arte culta, essa mistura foi gradativamente sendo purificada. Hoje, em geral, a cultura popular é objeto de assédio intelectual, de estudo, de resguardo, de registro. Acima de tudo, de um estilo ou de um mundo pertencente ao passado, apesar de produzido vividamente no presente do pesquisador e dos músicos que se impressionam com a força cega do chamado *Brasil profundo*.

9

Decerto não cabe à filosofia da arte a autoridade para designar esse material popular como arte ou não; seu papel é distinto. Esquecê-lo significa manter uma forma narrativa viva, para que sua permanência diga algo sobre nosso lugar estante e ambíguo no quadro sociológico da América Latina; desvendá-lo significa esquecer-se dele, quer dizer, aniquilá-lo como fato ambíguo e, de certo modo, inexplicável – na ausência de método. Não são opções simples, pois envolvem uma forma de lidar com um passado deslocado no tempo, que se impõe com uma continuidade ímpar dentro de uma quase anti-história.

10

A cultura popular é um substrato antes de tudo político, na medida em que é o reverso da produção para o consumo das camadas superiores; por isso, seu significado e a simbologia de sua continuidade devem ser lembrados, sempre que as forças de conservação ameaçam invadir e retomar a opressão que vive presa à nossa história. O fato de que, nos atuais movimentos de resgate erudito do passado, esse estrato seja

⁵ A designação é de Antônio Candido; ver “A revolução de 30 e a cultura”, em *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, editora Ática, 1989, p. 198, em que ele fala, fazendo referência à penetração da música popular na esfera da poesia culta, em uma “quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea”.

tomado como uma massa amorfa, ingênua, passível de controle e assimilável ao vazio da percepção pretensamente culta, não deve ser visto com passividade ou com o temor de seu fim, mas como uma inversão da ordem tradicional de valores. Se, durante tanto tempo, a cultura popular foi motivo de vergonha, de uma tradição arraigada à vida rural cada vez mais afastada da imagem fetichizada do Brasil, hoje, algo de outra ordem se insinua de modo ainda insondável. Ao deixar-se apropriar, colocar-se à mesa de um banquete, perceber que sua vida e sua cultura podem ser contempladas pela lente opressora de seus benfeitores, o povo também pode estar envolvendo o bom gosto numa malha complexa, novamente consciente ou não, cuja indigestão pode significar a virada histórica daqueles que conhecem seus limites, riem de si, mas sabem que, no fim, o que está em jogo não é apenas poder festejar, mas poder viver.

Este texto foi finalizado na noite da eleição de Dilma Rousseff, resultado que acabou motivando e definindo seu desfecho. Dedico-o, por isso, às esperanças do povo desse país.

Henry Burnett

Universidade Federal de São

Paulo – Unifesp.

Doutor em Filosofia pela Unicamp.

Professor de Filosofia.

E-mail: henry.burnett@unifesp.br

Recebido em: 01/11/2010

Publicado em: 30/12/2010